

ローベルト・ムージルの演劇批評 ——「ロシア演芸」と「モスクワ寄席」について

長谷川 淳 基*

Zu Robert Musils Theaterkritik

„Russische Kleinkunst“ und „Moskauer Kunstspiele“

Junki HASEGAWA

1 始めに

1923年3月、ベルリンを本拠地とするロシア人カバレット一座「青^{デア・ブラウエ・フォーゲル}い鳥」がウィーンにやって来た。ムージルはこの「青い鳥」の公演を見物し、その印象をプラハに書き送った。その批評記事「ロシア演芸」は3月23日付のプラーガー・プレッセ紙に掲載された。同じ年の冬すなわち1923年12月1日、ムージルはやはりベルリンからウィーンにやって来た別のロシア人カバレット劇団についてウィーンのデア・アーベント紙に批評文「モスクワ寄席」を書いた。

本論はムージルの2本のカバレット批評をとりあげ、第1次大戦後のムージルの芸術観、また政治観について考察するものである。

2 ムージルのカバレット批評 その1

ロシア人のカバレット劇団について書いたこの日のムージルの批評は4連からなっている。ひと段落ずつ読むことにしよう。

「ロシア演芸 Russische Kleinkunst」

(1923年3月23日)

熟知している事柄について、あれやこれやの特性をそぎ落とし、そのあと、それでもなお残る特性だけを発展させ、到達可能な範囲での最高の完成体に至らしめたとき、そこには現実^{ウンター・ヴィルクリヒ}下の、そして同時に超現実^{ユーパー・ヴィルクリヒ}の奇妙な印象が生じる。例えば一頭の馬からその馬体の大きさを取り去り、その運動能力と現実存在の定義不能な本質を取り去るならば、残るものはボール紙製の小さな茶色の馬である。白鳥の首に似た形の首、黒い小さなひづめを持ち、優美なかわいい革帯を付けている。その子馬はケーキ屋の魔法のウィンドーの中に立ち、非現実のレーンを通して、子供の時代に

*人間関係学科 教授

のみ到達し得る光を幼い子供の魂に向けて放射する。ひょっとすると原初の時代の彫刻と素描に宿る奇妙な魔法、そしてスケッチあるいは自由気ままのスタイル性についての嗜好、現代モードの奇抜な装飾、いや人間の芸術と技術の一切は現実下の世界と超現実とのそうした親密なアマルガムに他ならないのかもしれない。

ボール紙でできた馬は小さな子供にとっては、生きた本物の馬である。大人にとっては、単におもちゃの馬でしかない。そして、動物にとっては、例えば生きた馬にとってはボール紙製の馬は何ら馬ではない。ヤギにとっては紙製の馬はただの紙であり、食べるためだけにそこに存在していることになろう。

ボール紙の馬が本物の馬として喜びの存在になりうるのは、ただ子供の魂にとってだけである。その子馬がケーキ屋のショー・ウインドーの中にあって、その目が子供の目と視線を交わすとき、ボール紙の子馬は生きた本物の馬である。一人の男がケーキではなく、この子馬を買い求めるとき、その男の内部には遠く幼い時代の魂が蘇ったに違いない。

そこに在るものについて、そこに無いものを認識すること。ボール紙の子馬について、生きた本物の馬を認識すること、このことが人間の特性であること、無垢な魂の特性であることをミュージルは言う。話題はカバレット劇団へと移る。

カバレット・ソングについて同様のことをしてみよう。歌が通常持っている僅かな意味を取り去り、その代わりに数分の間、「ああ、これこそ狩人の若者」あるいは「オカリナ・マカロニ」の戯れ歌を歌う以外何もしないことにする。そうするとあなたは上述の境界領域に身を置くこととなる。あちら側は、ただ馬鹿げているばかりである。しかしながらこちら側では若い狩人が、金髪で陽気、まるまると肥っていて、玉突き台の緑色のいでたちで、3人の女性歌手の周りをぐるぐると回転する。女性たちはメロディーに合わせて手と腰をくねらせ、その狩人を御してぐるぐる走らせる。その時あなたはまさにその中間に、まさにその境界線上に座っているのであって、まるで水の中に座り水から人物を作り上げようとするときのような、幸福な悲しみを覚えるのである。つまり実際のところは、イメージ化という特殊な芸術的空想能力と、そして個別のことがらを一つにまとめ上げる厳格な力とが、このダダイズムの中で互いを相照らし合うことにより魔法じみた麻痺感覚が生じ、この感覚の中で意味と無意味がこの上もなく見事に混ざりあうわけである。より高次元の無意味が発生するのであるが、ひょっとするとこれこそが我々すなわち現存在 ^{ダー・サイン} Dasein の究極の意味なのかもしれない。我々の存在は、全くのところダダ ^{ダー・ダー・サイン} ein Da-Da-Sein になんとも酷似しているというわけである。

カバレットの舞台上で演じられるナンセンスな出し物。しかしミュージルはこれを見物するうちに、自身に生じる喜びと悲しみの感覚を自覚し、これを文章に綴り、新聞読者に報告する。演じられる無意味が見物の側の空想能力と出会う瞬間に拓かれる意味の地平。人間がその身に覚える喜びや快感の正体を書き留めることをミュージルは試みている。そしてミュージルはロシア人カバレットが垣間見せる無意味のあなたの意味の世界について、ダダ芸術との類縁性を指摘する。子供時代のおもちゃ箱が今自分の眼前に在る、カバレットとして。続きを読んでみよう。

正確に言うならばこの細いロープの上でバランスを取っているのは「青い鳥 Der Blaue Vogel」, すなわち三つのロシア人小芸術劇場のリーダー格の劇団だけである。これら三つの劇団はベルリンで創設され, このたび客演公演のためにウィーンへやってきた。他の二つの劇団「回転木馬 Karussell」と「ロシア演芸 Russische Kleinkunst」は時折, こちら側かあちら側に落下してしまう。「青い鳥」には未だスタニスラフスキーとモスクワ芸術家組合の精神が非常に活発である。その精神に何らの弛緩が見当たらなかった。その精神は演劇から遊戯へと向きを変えながらも, 芸術の食卓からテーブルの下へこぼれ落ちたようなものとは無縁であり, 生まれてきた赤ん坊が手を使いながらしっかりと歩き回ることでできる不思議な非ユークリッドに転じている。この点について, 他の二つの劇団のプログラムは似通ったものであり上演については驚くべきものがあるが, 及ばないところがある。それらの劇団は課題の理解に関し幾分の甘さがあり, いい加減に演じているわけではないものの精神性において劣るところがあり, 彼らの衣装や歌付きの場面のうっとりするような見事さは, 何がしか芸人のパレードじみたものになる。精神がさらに緩むような時には, スタニスラフスキーではなく表現主義的マカルトが舞台に姿を現すことになる。とは言え, 驚きこそが何と言っても第一の印象であり, 目障りな点はあくまでもその次の印象である。点数の差を言うことは無意味なことである。

ようやくにしてカバレット劇団の名前が告げられる。「青い鳥」¹⁾。この他にも同じくベルリンから二つのロシア人カバレット劇団が時を同じくしてウィーンにやって来たようだ。「回転木馬」, 「ロシア演芸」。ムージルはこの日の批評のタイトルを「ロシア演芸」としているが, この表題の意味するところはロシア人のカバレット全般のことである。他方, この「ロシア演芸」との名称を持つカバレット一座が存在しており, この一座がカバレット劇団「回転木馬」と共にムージルによりこのくだりで取り上げられているわけである。

カバレット劇団「青い鳥」について特にムージルはスタニスラフスキー芸術の流れを認め, 「精神に何らの弛緩が見当たらなかった」と劇団の演技の完璧を言う。他の二つの劇団についても, 控え目ながらムージルは称賛の言葉を贈る。これについては特にボルガーの文章が教えてくれる。1926年刊のアルフレート・ボルガーの批評集4巻本の第3巻には「ロシア人カバレット」の表題の下, 「青い鳥」「ドゥヴァン-トルツォフ」「回転木馬」「モスクワの芸術一座」, そして「再度, 青い鳥 (1925)」の5本の批評が収められている²⁾。ムージルの言う「ロシア演芸 Russische Kleinkunst」とはボルガーが書いている「ドゥヴァン-トルツォフ劇団」のことである。ボルガーのここでの記述からすると, トルツォフはユシュニー率いる「青い鳥」一座を出て自分の一座「ドゥヴァン-トルツォフ劇団」すなわちムージルの記す「ロシア演芸」を旗揚げした。花形女優コルチェフスカヤも同行した。トルツォフ一座の出し物の中には「黒の軽騎兵たち」が含まれていた。ムージルはこの出し物についての印象を別のエッセイで再度言及することになる³⁾。「青い鳥」から独立したことでは「回転木馬」も同様であったことが, 同じくボルガーのエッセイから分かる。そしてトルツォフ一座。回転木馬ともども青い鳥に及ばないところがあるとの指摘についても, ムージルの印象と同一であった。ボルガーがムージルに及ぼした影響ということでは, 稿を改めて考察せねばならない。

この日のムージルの批評の最後のくだりは以下の通りである。

パンフレットに書かれている前書きによると、これらの小劇団は俳優、歌手、ダンサーによる私的な活動が原点となって成立した、とある。我々の場合で言うならば、へりくだる態度の内に批判力を隠し持つスタイルへと辿り着いたオペレッタを想起すれば足りよう。とは言え、これら小劇場が成立したのは、大劇場の時代が終わったためであるとするパンフレットの記述を私は信じない。私が思うには、これら小劇場は現代の真剣かつ最高の一座を出現させた民族なればこそ、このように見事に生じたのであり、ロシア演芸がフリッツ・グリェンバウムから隔たること、ドストエフスキーがワルデマール・ボンゼルスと隔たると同じである。

当代ウィーンの最大の人気カバレティストであるフリッツ・グリェンbaumの遥か上に位置するカバレット劇団「青い鳥」。その隔たりは『みつばちマーヤ』のボンゼルスとドストエフスキーとの間の隔たりに同じである、とムージルは説明する。

それにしてもロシア人への、ないしはロシアへのムージルの共感の強さは印象的である。比較の対象として名前を挙げられ、従って酷評されるのがウィーンあるいはオーストリアで人気の的になっている作家と芸人である。片や祖国を逃れてやって来た流浪の民、片やナショナリズムの熱に浮かれる戦後オーストリアの人びと。ムージルは自身の状況と立場をロシア人カバレット一座に重ねていたのであろうか。

3 ムージルのカバレット批評 その2

この年1923年の冬、ムージルは再度ロシア人カバレットについて批評の筆を取った。この批評は2連の短いものである。全文を読むことにしよう。

「モスクワ寄席 Moskauer Kunstspiele」

(1923年12月1日)

国民教育の視点からするならば孤独に空中回転をする人間以上に、言い方を変えると「死の跳躍、サルト・モルターレ」をする人間以上に、愚かで、いやそれ以上に非社会的な存在はないというのであろうか？ しかしながら、そのために必要とされる準備のための真剣さ、それが実行される場合のすべての筋肉の完全な服従、そしてそうした人間が空中を飛んで宙返りをするという人生の課題を追及する場合の一途さをよく観察するならば、こう言うことが出来るであろう「曲芸師と同様の、非常な真剣さと能力、そして懸命さを有する真面目な男たちが存在する国民は幸いなり」と。

そうしたような曲芸を—精神の領域で—ロシア人の小劇団は行なう。そうした劇団の一つがリーマー横丁で公演している。彼らは無意味な事柄を完璧な手立てをもって遂行する。ベートーベンが、無限とは人間にとって何ととてつもなく大きいか、を我々に感じさせてくれるのに対し、一つの大衆歌謡は、それが然るべく歌われた場合には、人間とは無限にとって何ととてつもなく子供じみているかを感じさせてくれる。結果は同じということである。彼らはそれを実現している。我々の演出家諸氏がリーマー横丁のこうした素朴なカバレット演芸の舞台を、その真剣な額の中に思い浮かべてくれることを願うばかりである。

曲芸師が危険な技を行う場合の精神性の深さと偉大さを人々は知らないでいる。精神性ということが言われている。具体的に言い換えるならば忍耐、努力、禁欲、自己犠牲、公德心などの総体ということになろうか。その精神性は高級文化ないしはそれを支える高尚な人間たちが自らの徳目と自負しているものである。ベートーベンの音楽の崇高さについて人々は、特にここウィーンにあっては、いつもながら競うようにして話題にする。しかしながら、裏通りの芸人一座の芸にも、すなわちカバレット・ソングにも宙返りの曲芸にも、ベートーベンの音楽としかとは隔てることのできない共通の精神性が宿っている、とムージルはベルリンのカバレット一座について説明する。

去る3月の、カバレット「青い鳥」を取り上げた批評に次いで今12月、ムージルは再びロシア人カバレットについての批評を書いた。無意味の向こう側に強烈な意味を認めたムージルは、獲得したこの場合の感覚をすでにエッセイ「黒魔術」に仕立て直し各種新聞に発表していた⁴⁾。このあと「黒魔術」は、作品集『生前の遺稿集』に採られることになる。『生前の遺稿集』もさることながら、このエピソードは『特性のない男』に書き入れられることになり、「分けられないが、一つにもなれない者たち」のモチーフに収斂して行くわけである。この12月のエッセイではロシア人カバレットに寄せるムージルの並々ならぬ関心の強さが改めて確認できる。

ムージルのイロニーについても言うべきであろう。ムージルはリーマー横丁のカバレット芸をベートーベンの偉大さになぞらえる。両者を偉大だと言うムージルは、音楽の民ウィーン人に少量の毒を盛ったことになる。

4 結び

ドイツ・ワイマル期のベルリンではロシア人による複数のカバレットが大いに人気を博した。その頂点に立つカバレット一座が「青い鳥」であったが、その「青い鳥」の公演を絶賛した1923年3月の批評にも見られるように、ムージルはその他のロシア人カバレットについても大いなる評価を与えている。同じ年1923年の12月1日付のムージル批評も同じ趣旨のものであった。

こちらの批評が発表された2週間前の1923年11月15日、ムージルはウィーンからベルリンのベルトルト・フィアテルに宛てて長い手紙を書き送っている⁵⁾。気鋭の演出家フィアテルが『ヴィンツェンツ』を舞台に掛けることになったことを受けて、ムージルはフィアテルに演出上のアドバイスを与えたのである。その手紙の一節でムージルは、「あなたは青い鳥の、いや他のロシア人カバレットの一つだったかもしれないが、デパートの悲劇という出し物をきつとご存知のことでしょう。3人のサンドイッチマンが立て続けに宙返りをし、でたらめな歌⁶⁾を歌うその一方で、人形たちが恋とピストルをもてあそぶという出し物のことです」と書いている。同じ手紙でさらにムージルはフィアテルに「この茶番劇（『ヴィンツェンツ』）は茶番劇の戯画^{トラヴェステイ}」であり、従って自分のこの作品の「様式にはダダの要素が存在している」と述べている。「ダダの要素」との言葉でムージルは、軽喜劇『ヴィンツェンツ』は無意味の向こう側に何らかの意味を有する作品であると、解説している。

1921年ムージルが本格的に劇評家として立ったとき、ムージルはモスクワ芸術座の公演に演劇の理想を見た。そして1923年ムージルはロシア人カバレットにモスクワ芸術座の精神が、すなわちスタニスラフスキーの精神が受け継がれていることを感じ取り、その点を称賛している。

モスクワ芸術座にムージルが見たものは精神の集中であった。ロシア人カバレットはどうであったのか。彼らが繰り広げる舞台はダダの非合理的な戯れである。無意味のかたのおぼろな意味の世界。そして、それでも一筋貫かれている精神の集中。モスクワ芸術座とロシア人カバレットとはそれこそベートーベンと大衆音楽の開きがあるわけだが、ムージルはその開きを何のためらいもなく乗り越え、同等の評価を与えている。ムージルの批評の眼目、あるいは判定が導き出される道筋についてはどう考えればよいのだろうか。

すなわちクライスト賞を獲得した当时には、『熱狂家たち』上演に関してムージルはモスクワ芸術座を想い、『ヴィンツェンツ』上演に際してはモスクワ芸術座の精神を受け継ぐロシア人カバレットを想った。ムージルの内にモスクワ芸術座最良の強い感情が働いているわけであるが、その理由は何なのか。

二つのことが考えられる。

ムージルがその演劇批評において無条件の称賛を表明しているものは決して多くはない。多くない中で際立つものの一つがジュヒナーの『ダントンの死』への批評である。この批評とモスクワ芸術座への批評、そしてロシア人カバレット批評には一つの共通した事情を言うことが出来る。政治権力奪取者の圧力による犠牲者への共感がそれである。フランス革命の光と影。そして同じくロシア革命の光と影。理性、進歩、正義の名の下で人間が、そして芸術家が犠牲になる。ムージルはこうした状況あるいは事実に対して強い不信の念を抱いていた。

第1次大戦後のムージルの文章には戦争の無意味さ、あるいは戦争をする人間の愚かさを言う言葉が目につく。ムージルのダダへの共感もこの例である。

現実的な政治状況との関連でムージルの心情をこう推し量ることが出来るわけだが、その一方でそうした現実感覚とは別のムージルの感覚ないしは感受性について見逃すことはできない。ムージルは彼方の空間を見ている。つまり、後年『特性のない男』のテーマとなる「別の状態」が、このロシア人カバレット批評ではっきりと姿を現している。「幸福な悲しみ」の感情に駆られながら、リーマー横丁で「無意味な事柄を完璧な手立てをもって遂行する」曲芸師を見つめるムージル。政治批判は批判のままでなく、文学のモチーフに姿を変える。このことは弱さなどとは無縁である。強靱な文学創造への意志と感覚こそが最高の倫理であること、それゆえに文学の営為を自身の生涯の使命とすることをムージルは十分に意識していた。

もう一点は「愛」の問題に関連する。先にも触れた『特性のない男』の遺稿部分のウルリヒとアガーテの果てしない会話で語られている問題である⁷⁾。発する者と受け取る者との合一、すなわち子馬の目から放射された光が何時そして誰の魂に到達しうるかを巡る課題を、ムージルは終生を費やして考え抜くことになる。

注

Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hrsg. v. A. Frisé, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1978 (M と略記し、その後に引用ページを記した)

Robert Musil: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Hrsg. v. A. Frisé, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1978 (P と略記し、その後に引用ページを記した)

Robert Musil: *Briefe 1901-1942*. Hrsg. v. Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1981 (BI, BII と略記し、その後に引用ページを記した)

1) ボルガーの「青い鳥」批評についてはハインツ・グロイルが言及している。Heinz Greul: *Bretter, die die Zeit bedeuten. Die Kulturgeschichte des Kabarettts. Band 1*. München (dtv) 1971, S. 35-48. 翻訳がある：

ハインツ・グロイル「キャバレーの文化史1」平井正、田辺秀樹訳 ありな書房 1983年。またユシュニーが率いる「青い鳥」についてはトゥホルスキーも強い印象を抱いていた。Vgl., Kurt Tucholsky: *Ausgewählte Briefe. 1913-1935*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1962, S. 448ff. 並びに Kurt Tucholsky: *Gesammelte Werke in zehn Bänden. Band 3*. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1975, S. 149-151. 前者の書簡集1923年1月21日付マリー・ゲロルト宛の手紙でトゥホルスキーは「青い鳥」について、「ベルリンのナイトライフとしては最高に楽しい催物」と紹介している。マリーはロシア・ラトヴィア出身で翌年1924年トゥホルスキーと結婚した。後者の作品集に採られている批評「青い鳥」でトゥホルスキーは一座の出し物と舞台の雰囲気を「(彼らの舞台では) 農民たちの色とりどりの色彩と愉快で新しいロシア表現主義とのウィットに富んだ組み合わせが実現されている。我々がこれをやろうとすれば、郷土ものはドイツ愛国主義あるいはキッチュになるだけだ」と伝え、批評の最後を「まさしくダダ、〈ここに在り〉。とは言え、まだそこには欠けているものがあつた。なるほど舞台上の未知の世界に心地良さを感じた。舞台のすべての女性は君に似ていた。つまり穏やか、少し開き加減の口元、特徴的な小さい団子鼻。その鼻先にキスをしたい気持ちを押さえつけるのは、いつもとても難しい。その君が欠けていたのさ。でも君の故郷のすべてがそこには在った。君の故郷の味、空気、汲みつくせない豊かさ、そして比類のない文化が」と締めくくっている。

- 2) Alfred Polgar: *Ja und Nein. Band 3*. Berlin (Ernst Rowohlt) 1926, S. 35-48.
- 3) P, 501ff.
- 4) 1923年5月プラーガー・タークブラット, 同7月デア・ターク (ウィーン), 同10月ベルリナー・タークブラット。Vgl., H. Arntzen: *Musil-Kommentar*. München (Winkler) 1980, S. 156
- 5) BI, 318-322
- 6) 「青い鳥」一座の出し物で、「マカロニ」の歌が歌われサンドイッチマンが登場し、(ピストルの) 発射音が鳴る演目について、上掲書のくだりでトゥホルスキーが書いている。Kurt Tucholsky: *Gesammelte Werke in zehn Bänden. Band 3*. S. 151. 「マカロニ」の内容と詳細については不明。
- 7) 1938年のゲラ刷り稿第48章「愛は人を盲目にする」で、ウルリヒは自分が購入した紙製の子馬についてアガーテと話す。そこでも「分けられないが、一つにもなれない者たち」について考察が巡らされる。M, 1109